

«Rumor de algas y de voces».

En torno a un poema de Julia Uceda

Eva MORÓN OLIVARES

Universidad de Valencia

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

La escritura poética de Julia Uceda es un rumor constante, que nos llega desde los inicios de los años sesenta hasta prácticamente el día de hoy. La suya es una obra sólida, que destaca en el marco de la poesía española del siglo XX en general y de la escrita por mujeres en particular. Por ambas razones, dilatada trayectoria e indiscutible calidad, son muchas las posibilidades de acercamiento que nos brinda la obra de Julia Uceda. En nuestro caso, nos proponemos una lectura intertextual de «Ven el viento» uno de los poemas que componen *Mariposa en cenizas* (1959)¹, primer poemario de la autora, un libro maduro, pero un tanto heterogéneo, que se constituye en un abanico de posibles caminos poéticos, entre los cuales la poeta decidirá avanzar por los de signo más filosófico, metafísico y existencial, de tintes oníricos y visionarios y con amplia relación con la tradición anglosajona. *Mariposa en cenizas*, por el contrario, es un libro muy apegado a la tradición poética española, de la que la poeta se muestra deudora, en el caso de «Ven el viento» de una manera muy consciente.

El poemario se abre y toma su título de una cita de las *Soledades* de Góngora: «...mariposa en cenizas desatada»². Este elemento paratextual puede entenderse como una invitación a leer el poema en clave barroca, invitación apoyada por los temas predominantes -tiempo, muerte y amor-, los intertextos -tanto del discurso poético barroco como de grandes lectores del mismo, como Miguel Hernández-, y determinado tipo de procedimientos -como la utilización lúdica de materiales poéticos preexistentes. Por otro lado, la poeta comparte en este libro las preocupaciones del discurso poético del momento: la extrema fragilidad del hombre frente al tiempo y la muerte, el misterio de la existencia humana, la posibilidad/imposibilidad de permanencia, el poder de la palabra para conjurar la muerte, en definitiva, la experiencia de ser/sentirse «mariposa en cenizas»³.

¹ Cito por la siguiente edición: J. Uceda (2002). Para las citas de Bécquer: G. A. Bécquer (2006).

² Soledad I, v. 89. L. de Góngora (1998).

³ Como señala Gregorio Cabello, se trata de un tópico de amplia tradición. El punto de partida lo constituye Petrarca en sus sonetos XIX y CXLI, especialmente este último en el caso los poetas españoles. De la equiparación del enamorado con la mariposa se derivan una serie de rasgos, como la ingenuidad, la necedad y la inevitable atracción ejercida por la luz-

Una de las muestras más acabadas de este momento poético lo constituye el poema titulado «Ven el viento», en el que la superposición de elementos becquerianos y barrocos tienen como resultado un sorprendente palimpsesto:

En el lagar pequeño de mi mano
zumo de esquilas y naranjos tengo.
La vida se derrama por mis brazos.
Ven en el viento.

En el ala sombría de mi nuca
rumor de algas y de voces deajo.
Te abrirán los caminos de mi alma.
Ven en el viento.

Largos suspiros pasan. Me sacuden.
Ya mis hojas son pájaros huyendo.
El tiempo va de huida y pisa y tala.
Ven en el viento.

La lectura de «Ven en el viento» revela en seguida las afinidades del poema con la famosa Rima XI de Gustavo Adolfo Bécquer («Yo soy ardiente, yo soy morena...»), desde la distribución del contenido en tres estrofas de cuatro versos de medida similar, pasando por el estribillo centrado en el verbo «venir» y la aparición de tres voces femeninas, hasta las referencias intertextuales becquerianas, procedentes no sólo de esta rima en concreto. Un análisis más detallado nos llevará a comprobar la inteligencia y maestría con que está manipulada la herencia becqueriana.⁴

En la primera estrofa, la voz se encuentra en actitud de ofrenda, con las manos abiertas, en las que presenta «zumo de esquilas y naranjos». En tan poco espacio encontramos varias llamadas a los sentidos: gusto («zumo»), oído («esquila»), vista u olfato («naranjos»). El tercer verso, «la vida se derrama por mis brazos», insiste en la invitación: manos y brazos son partes del cuerpo con las que se toca y se abraza, con las que se ofrece y se toma; el verbo «derramar» magnifica la ya de por sí incitante invitación. Se trata de una clara invitación al placer corporal o de los sentidos, en un marco rural o pastoril, a través de una velada figura que tiene algo

dama sobre el insecto-poeta, el cual, subyugado por esa influencia externa llega a asumir fatalmente la muerte e incluso a desearla (al fondo los mitos de Ícaro, Faetón o Leandro). Vid. G. Cabello Porras (1990 y 1991).

⁴ Un procedimiento que, respecto a la tradición romántica europea y la tradición popular andaluza, ya estaba presente en la rima XI que nos lleva a entender a Bécquer como un literato consciente que utiliza de forma deliberada los materiales que tiene a su disposición. El análisis de los hipotextos de la rima «da por resultado que Bécquer los explota como materia prima para su juego intertextual y la transformación paródica de los clichés y técnicas del discurso romántico». P. Torney (2003), p. 194.

de Pomona o de ninfa, personaje este último frecuente en la lírica becqueriana⁵. En cualquier caso ambas figuras serían personificaciones de la vitalidad y fecundidad de la naturaleza. Se constituiría, pues, esta estrofa, en una llamada vitalista, en la línea de la primera de las voces de la rima XI, elaboración discursiva del tópico del amor-pasión, la *femme fatale* («...de ansia de goces mi alma está llena»).

La primera voz del poema se presenta de frente, en actitud de ofrenda. Por el contrario, la segunda parece presentarse desde atrás, prácticamente en retirada: «En el ala sombría de mi nuca / rumor de algas y de voces dejo». Además de la referencia no marcada al famoso verso becqueriano⁶, los atributos presentados, esto es, el cabello oscuro («ala sombría de mi nuca») y las algas, nos llevan a entrever otra figura desdibujada, parecida a una náyade o nereida, habituales también las *Rimas*⁷. En este caso no hay referencias corporales ni llamadas a los sentidos. Todo es más evanescente - «rumor», «voces»- y más oscuro - «sombria»-. Lo único que ofrece esta voz es la posibilidad de «abrir los caminos» del alma. Sin lugar a dudas, es una figura más incorpórea y misteriosa, que ofrece un encuentro de tipo espiritual⁸, en la línea de la segunda voz femenina de la rima XI, la *femme fragile*, una mujer «pálida» y, en este caso, con «trenzas de oro» que ofrece un tesoro de «ternura».

Las dos estrofas anteriores eran estructuralmente gemelas. La tercera, sin embargo, rompe este esquema aunque mantenga el estribillo final. Además de una nueva referencia no marcada a la poesía becqueriana⁹, es preciso detenerse en el segundo verso: «Ya mis hojas son pájaros huyendo». La «metamorfosis» que provoca este verso convierte a la voz de esta estrofa en Dafne (otra ninfa). Pero una Dafne en un momento de acabamiento, que queda enfatizado en el siguiente verso, reelaboración con claro regusto barroco del tópico del *tempus fugit*: «El tiempo va de huida y pisa y tala».

El poema cobra así un tinte trágico. En la rima de Bécquer, la progresiva desmaterialización de las figuras femeninas culminaba en una criatura incorpórea e inalcanzable («vano fantasma de niebla y luz»). El poema de Julia Uceda, sin embargo, da un giro «barroco» que no estaba presente en la rima y nos presenta una Dafne que, consciente de su próxima desmaterialización, pronuncia un último *carpe diem*. El poema,

⁵ «Yo corro tras las ninfas / que en la corriente fresca / del cristalino arroyo / desnudas juegetean» (Rima V).

⁶ «rumor de besos y batir de alas» (Rima X).

⁷ «Yo, en bosques de corales, / que alfombran blancas perlas, / persigo en el océano / las náyades ligeras» (V); «Porque son, niña, tus ojos / verdes como el mar, te quejas; / verdes los tienen las náyades...» (Rima XII).

⁸ Esta relación del mundo espiritual u onírico con imágenes procedentes del revés de las cosas o del mundo marino o acuático está presente en otros poemas de *Mariposa en cenizas* (y en otros poemarios de la autora). Véase, por ejemplo, la segunda estrofa del poema «En ti la luz», en un sentido positivo: «En ti el sueño, el trasueño, transparentes mundos de agua, algas y corolas».

⁹ «Es el amor que pasa» (Rima X); «los suspiros son aire y van al aire» (Rima XXXVIII).

así, se revela cargado de contenido temporal, mediante la construcción de unas voces que caminan hacia la destrucción, desde la primera estrofa, construida a base de signos que remitían todos a la fertilidad y a la vida, hasta las hojas «huyendo» de esta última, con sus ecos de acabamiento y muerte.

Entonces, ¿de qué índole es esa triple llamada, «ven en el viento»? La utilización del mito de Dafne nos permite leer los signos usados en el poema, y especialmente en esta última estrofa¹⁰, en una doble dirección, erótica y poetológica, amor y escritura, que se remonta a Petrarca y su *Cancionero* y continúa en una larga y fecunda tradición. La insistente llamada del poema sería, por tanto, una llamada amorosa pero también una variación sobre el tema tópico de la invocación a la musa (de la misma manera que es posible leer la rima XI como un rechazo del lenguaje convencional de la lírica amorosa, que se manifiesta como un anhelo por un nuevo lenguaje poético: «¡Oh ven; ven tú!»¹¹).

Como es sabido, el mito de Dafne está en estrecha reacción con el amor negado o no correspondido, pero también con el problema de la creación. Dafne es «la metáfora por excelencia de la producción literaria, símbolo de la transformación creadora y, por su atributo del laurel, al mismo tiempo, símbolo de la fama del poeta». El poeta, al apropiarse del mito de Dafne, se coloca en una larga tradición «que parte de la idea de que la producción literaria no es una creación *ex nihilo*, sino una transformación dirigida y deliberada de materiales preexistentes». Una concepción de la literatura que resulta moderna, al «recurrir a la técnica del montaje, a la recontextualización de materiales preexistentes y a la automatización de la producción literaria»; y clásica al constituir «un homenaje a los grandes textos de la literatura europea»¹². En este sentido, quizá no sea gratuito que las figuras proyectadas en las dos primeras estrofas, ninfa y náyade, así como los intertextos no marcados procedan de la rima LXII, de tema poetológico, donde Bécquer define cómo es o quién es el poeta: «Yo en fin soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta».

Aunque el mito de Dafne conecta con una semántica temporal con los significados de inmortalidad, perpetuidad, fama y gloria eterna, debido a las hojas siempre verdes del laurel¹³, Julia Uceda introduce como variante los tópicos asociados del *tempus fugit* y del *carpe diem*, en forma de una acuciante llamada –al amor, a la poesía– para conjurar la muerte. Este giro está auspiciado por el contexto barroco del poemario, la predominante dimensión humana del discurso poético del momento de su escritura, y el tópico de la literatura –del acto del habla en general–, como

¹⁰ El viento, de la misma forma que tiene un claro valor amoroso, de transmisión del sentimiento, es también el hálito creador por excelencia, relacionado con la voz y la palabra. La hoja, metonímicamente, es la escritura, así como asociada –nuevamente– con el viento o aire que la balancea expresa enamoramiento. I. Pulido Rosa (2004), pp. 99-100.

¹¹ Vid. H. Felten (1989) y P. Tournay (2003).

¹² Baste recordar en este contexto, el soneto XIII de Garcilaso o el XXXIV de Petrarca, pues ambos tematizan esta función poetológica. H. Felten (1998), p. 41.

¹³ I. Pulido Rosa (2004), pp. 58-59.

medio de evitar la muerte¹⁴. Otra variante sería la superposición de las figuras de Dafne y Apolo, unificados en estas voces femeninas como sujetos del amor-creación, aunque esto se produzca de forma ambigua: aunque los signos, principalmente intertextuales, apuntan hacia figuras femeninas (ninfa, náyade, Dafne), no hay marcas gramaticales que así lo señalen debido a un cuidadoso proceso de estilización.

En cualquier caso, son voces que no se «ofrecen» sino que «llaman»: el interrogativo «¿a mí me buscas / llamas?» pasa a ser el imperativo «ven». Si la primera referencia intertextual de la rima era el juicio de Paris, con los tres personajes femeninos que se ofrecen al dictamen masculino, en el poema de Julia Uceda la mirada masculina queda desterrada en cuanto portadora de la última palabra, en cuanto patrón de aceptación o rechazo. La mujer incorpórea que era elegida en la rima como culmen de la aspiración del poeta, desaparece aquí y es sustituida por la imagen de una Dafne al revés que, consciente de las limitaciones temporales, hace una última, y más acuciante, llamada a la vida, al amor, a la poesía.

El proceso al que asistimos no es la progresiva descorporalización de la mujer sino la progresiva urgencia de la llamada. A primera vista, esta postura poco tiene de subversivo, pero como señala Sharon Keefe Ugalde respecto a las poetas del medio siglo: «El desafío explícito era casi inexistente pero la obra de cada poeta representa, en distintas medidas, la negociación de los límites de la feminidad normativa. (...) la autorización de una subjetividad propia en el texto poético es en sí un acto de reinterpretación de los límites del comportamiento femenino»¹⁵.

En definitiva, «Ven en el viento», que a primera vista podría parecer un pastiche de Bécquer, revela tras una lectura atenta su condición palimpséstica: sobre una estructura becqueriana se diseminan mitemas clásicos resemantizados considerablemente rebuscados y estilizados, tratamiento que podemos ver como un guiño barroco al auspicio gongorino de *Mariposa en cenizas*. El resultado es un discurso polivalente, que utiliza los materiales que la tradición pone a su disposición para crear nuevos efectos de sentido, como una «barroca» conciencia de la temporalidad o un tanteo de los límites de lo femenino. Sin ser el poema más representativo de Julia Uceda, «Ven en el viento» nos muestra sin lugar a dudas la extraordinaria calidad de su escritura poética.

OBRAS CITADAS

BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas* [1871] (ed. Rafael Montesinos), Madrid, Cátedra, 2006.

¹⁴ Como señala Foucault, narrar para no morir es un acto tan antiguo como el mismo verbo. M. Foucault (1994), pp.250-261.

¹⁵ S. Keefe Ugalde (2003), p. 128.

- CABELLO PORRAS, Gregorio: «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí»(I), *Estudios humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 255-278.
- «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí» (II), *Estudios humanísticos. Filología*, 13 (1991), pp. 57-76.
- FELTEN, Hans: «¿Bécquer, postmodernista?», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed. Antonio Vilanova), II. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 1243-1247.
- «Miguel Ángel Cuevas: *Manto*», en *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre literatura española actual* (ed. Hans Felten y Agustín Valcárcel), II, Bonn, Romanistischer Verl, 1998, pp. 39-52.
- FOUCAULT, Michel: «Le langage à l'infini» [1963], en *Dits et Écrits*, I, París, Gallimard, 1994, pp. 250-261.
- GÓNGORA, Luis de: *Soledades* [1613](intr. John Bervely), Madrid, Cátedra, 1998.
- KEEFE UGALDE, Sharon: «Las poetas de los 50, 60 y 70», en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de mujeres poetas* (ed. Ángeles Mora), Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 127-139.
- PULIDO ROSA, Isabel: *Repertorio de imágenes literarias*, Salamanca, Almar, 2004.
- TORNEY, Petra: «Fragmentos de un discurso del amor: la Rima XI de G. A. Bécquer», en «*Versos de amor, conceptos esparcidos...*». *Diskurpluralität in der romanischen Liebeslyrik* (ed. Anna-Sophia Buck), Münster, Daedalus Verlag, 2003, pp. 193-201.
- UCEDA, Julia: *En el viento, hacia el mar. 1959-2002* (ed. Sara Pujol Rusell), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2002.